



Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador

Flávio Desgranges

O que advém, com o desaparecimento da ilusão e o declínio da aura nas obras de arte, é um crescimento considerável de possibilidades com as quais podemos jogar (Walter Benjamin).

O modo de atuação proposto ao espectador vem sofrendo alterações significativas nos últimos séculos, em diálogo estreito com as transformações observadas, tanto nas propostas formais dos artistas, quanto no contexto social dos diversos períodos, dando conta do caráter histórico que condiciona a recepção teatral. Pois a relação do espectador com o teatro está intimamente relacionada com a maneira, própria a cada época, de ver-sentir-pensar o mundo. As reflexões seguintes buscam elaborar algumas características e distinções que marcam os movimentos teatrais que, desde o Iluminismo, vêm operando transformações subseqüentes e que constituem traços marcantes para compreendermos o ato do espectador em nossos dias. Ressaltarei aqui, especialmente, aspectos da teatralidade recente, em que, como tentarei descrever, a recepção passa a ser compreendida por seu caráter de experiência, que,

para se efetivar, depende de uma disponibilidade distinta do espectador, inaugurando outro modo participativo. Além de alterar significativamente a noção de obra de arte, que deixa de ser concebida com a aura que a envolvia tradicionalmente. A produção teatral pode ser considerada, desde então, não como obra, mas como objeto artístico, passando a assumir função social bastante diversa daquela compreendida até então.

O mergulho no universo ficcional

Afinado com os ideais iluministas que propunham importantes reformas políticas e sociais, o drama burguês se afirma no decorrer do século XVIII em contraposição à tragédia neoclássica, que predominava nos palcos europeus de então – especialmente na França –, filiada aos preceitos absolutistas da nobreza dominante. Essa forma dramática, que acompanha o nascimento e o estabelecimento da classe social que lhe empresta o nome, vai, aos poucos, afastando as antigas convenções e estilizações da cena, em conformidade com o refinamento de seus propósitos estéticos.

Flávio Desgranges é professor do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

A renovação artística que marca a transição da tragédia classicista e heróica para a forma dramática nascente se faz, pois, em tensão com as lutas da burguesia em ascensão no período. O programa e a apologia do drama burguês são realizados por dramaturgos – o inglês Lillo, os franceses Diderot e Mercier, e o alemão Lenz – que, além de escreverem as novas peças, articulam também os tratados teóricos que defendem e justificam as mudanças na arte teatral. O drama surge como crítica ao existente, valendo-se de argumentos e soluções formais que mantêm em tensão as naturezas política e poética de seus princípios. Os embates da nova forma dramática se colocam em consonância com as reivindicações da classe social que idealizava as transformações político-sociais em curso. São colocados em jogo, deste modo, aspectos fundamentais do Iluminismo: a constituição de homens livres, capazes de traçar seus próprios rumos, para além de qualquer submissão política; a defesa pelo direito de cada um à consciência religiosa; e o estabelecimento de bases morais que fundamentem o progresso da humanidade.

Em defesa dos princípios dramáticos, os teóricos burgueses se relacionam de maneira crítica e revisionista com os escritos de Aristóteles, que inspiravam a tragédia heróica em voga. Para afirmarem seus postulados artísticos, relacionados com a defesa de suas causas políticas, precisam partir para o embate no âmbito conceitual, questionando a leitura da *Poética* empreendida pelos teóricos de então. As interpretações dos escritos aristotélicos se mostram, de ambos os lados, carregadas pela luta deflagrada no palco histórico do período pelas classes sociais em conflito.

Uma das questões de fundamental importância para que o drama burguês se afirme está na possibilidade de que personagens pertencentes a essa classe social se tornem protagonistas das novas peças. Pois, como anota Diderot, as regras do teatro clássico indicam que, “se quiser representar uma fábula trágica, o dramaturgo deve escolher personagens de condição principesca, reservando os burgueses ao estilo baixo

da comédia jocosa” (Diderot, 2005, p. 19). George Lillo, para defender o ponto de vista dos dramaturgos burgueses, argumenta que o herói trágico não precisa necessariamente ser um *nobre*, mas um homem *com espírito nobre* (Szondi, 2004). E ressalta que não se encontra em Aristóteles uma definição taxativa sobre a condição principesca do herói. A nobreza, sugere o autor inglês, precisa ser aferida pelo caráter de um homem, por sua fala, por suas decisões, e não por sua condição social. Assim, um cidadão comum – ou, mais especificamente, um burguês – também pode ser tomado como herói nas peças teatrais. Além do que, a ampliação da condição de nobreza do herói pode significar a própria ampliação do alcance do teatro, que não precisa mais se restringir a um pequeno segmento da sociedade, mas pode interessar e atingir um vasto contingente da população. Ou seja, segundo a astuta argumentação de Lillo, não é o burguês que depende do teatro, mas o teatro que depende do burguês.

Outra importante questão levantada no período acerca da leitura da *Poética* se refere aos efeitos da tragédia em sua relação com o público. A noção, largamente difundida então, de que a poesia dramática se caracterizaria pelo ensinamento que pode proporcionar aos espectadores, que poderiam aprender com os erros cometidos pelo herói, advém já de uma reinterpretação de Aristóteles realizada pelos teóricos renascentistas. E que foi aproveitada pelos teóricos burgueses no Iluminismo para a concepção dos princípios da nova arte dramática. O drama burguês utiliza-se deste potencial de aprendizagem, já presente nos efeitos da tragédia heróica, com o intuito de ampliá-lo (com adaptações), estabelecendo uma tensão entre a nova forma e os propósitos da burguesia em ascensão. A fábula deve servir como um exemplo para a conduta na vida; um exemplo negativo, do qual se podem tirar lições.

Os efeitos do drama burguês estão, assim, voltados para a correção de comportamentos desregrados, que possam ser considerados como prejudiciais ao bem-comum e que contrariem



os interesses da sociedade. A catarse aristotélica, por sua vez, passa a ser compreendida como va-zão à sentimentalidade, a purgação entendida como correção pelas lágrimas.

O drama burguês, surgido em tempos de afirmação do núcleo familiar, faz das reprimen-das de conduta seu efeito primordial. Como destaca Lillo, “convém ao palco” alertar a juven-tude “dos vícios destrutivos” (Szondi, 2004, p. 38). As tramas se voltam prioritariamente para a apresentação e a recriminação de falhas individuais, como a incapacidade de organizar seus apetites irracionais, seus desejos mundanos, e a valorização do amor familiar e do compor-tamento respeitoso entre os membros do lar, base da sociedade burguesa. Tudo em nome dos ideais iluministas de constituição de sujeitos livres, capazes de gerir por si mesmos as suas opções de vida, mas sem perder de vista o com-promisso moral em sua relação com as institui-ções sociais, especialmente aquelas que ganham terreno nesse momento de transição para a éti-ca burguesa.

A força dramática de convicção e de per-suasão se estabelece em cena como uma cortina de lágrimas, que será rasgada e revelada em seus meandros, mais tarde, pelos dramaturgos e encenadores modernos. A relação do espectador com a cena teatral se vê caracterizada por forte envolvimento emocional, marcada por identi-ficação irrestrita com o protagonista. Colado à pele do herói, cada indivíduo da platéia vivencia os acontecimentos que constituem a sua trajetó-ria: suas dores, sofrimentos, agruras, e também suas alegrias, descobertas, resoluções. As peri-pécias do protagonista são cuidadosamente con-cebidas de maneira a produzirem importantes lições para o público. O espectador se vê con-vidado a vivenciar com o herói, não apenas as suas falhas, mas, e principalmente, as reprimendas que lhe são impostas no decorrer da trama.

Para se adequar aos princípios do drama, em sua busca por caracterizar o palco como fra-ção da própria vida, e propor ao espectador envolvimento e comoção, a cena precisa aban-donar qualquer recurso em que a teatralidade

esteja revelada. Dessa maneira, os coros, o ver-so, os maneirismos e exageros dos atores, a des-continuidade das cenas, os apartes, ou qualquer modo de relação direta com o público vão pou-co a pouco sendo abolidos.

A caracterização psicológica de cada per-sonagem torna-se, a partir de então, fundamen-tal na definição do encadeamento da ação e na sustentação da coerência da trama. O drama burguês se compõe a partir da “psico-lógica”, em que a constituição dos aspectos individuais tor-na-se eixo para a composição da lógica das ações. Se na antiguidade o destino geria as peri-pécias dos heróis, em tempos iluministas, de constituição de sujeitos livres e de rompimento com a inexorabilidade das determinações divi-nas, a trajetória de cada ser humano precisa ser composta por seus próprios atos. A constitui-ção da trama se dá a partir da caracterização in-dividual, são os “personagens que criam suas próprias ações, que movem por si mesmos a grande máquina, de forma autônoma e inelutá-vel, sem precisar das divindades e das nuvens” (Lenz, 2006, p. 38).

A comoção vivida pelo personagem pre-cisa ser cuidadosamente construída, de modo que o público possa acompanhar o herói. So-mente dessa maneira se pode provocar o alme-jado impacto emocional capaz de “transtornar” o espectador. Pois, “o poeta ludibria a razão do homem instruído, como a governanta ludibria a fraqueza de espírito da criança” (Diderot, 2005, p. 65).

O palco dramático se apresenta como uma representação sintética da vida social, como um universo fechado concebido diante do es-petador, que observa esse pequeno mundo de esguelha, como se não estivesse ali. Impelido a se lançar na corrente da ação dramática, a mer-gulhar por inteiro no ambiente ilusório cuida-dosamente criado pelo autor (que se faz ausen-te), o leitor da cena observa esse mundo fictício sob o ponto de vista do protagonista. Em con-formidade com os ideais burgueses de valoriza-ção dos interesses privados e da livre iniciativa, o ensinamento moral, advindo da empatia com

o protagonista, se constitui como principal vetor de leitura – e de efeito estético – proposto ao espectador.

A atividade estética no drama burguês é compreendida – já nas propostas dos dramaturgos do século XVIII, e com notável refinamento nas soluções técnicas e artísticas de épocas posteriores – como assimilada a um ato de empatia.

“A idéia é a seguinte: o objeto estético – os produtos da arte, os fenômenos da natureza e da vida – expressa certo estado interior cujo conhecimento estético consiste em vivenciar esse estado interior” (Bakhtin, 1992, p. 78).

O ato do espectador tem como eixo principal a própria imersão no mundo ficcional. O modo de concepção das obras de arte, em consonância com o modo de compreensão do ato de leitura, indica a busca por intensificar a atividade do espectador, partindo dos próprios parâmetros de recepção estética em voga no período.

A explicitação do ato estético

O drama moderno surge como oposição a essa *empatia por abandono* (Brecht, 1978) estabelecida pelo drama burguês. O convite crítico-reflexivo feito ao espectador, nesse caso, pode ser compreendido como um retorno frequente à própria consciência, descolando-se da pele do herói e reassumindo seu lugar de observador, seu ponto de vista, fora do mundo fictício, para, desse lugar que lhe é próprio, elaborar um juízo de valor acerca dos acontecimentos levados à cena. Ou seja, a identificação com o personagem não está inviabilizada, mas a empatia não se efetiva de modo irrefletido. O mergulho no interior do universo ficcional se dá ainda via identificação com o protagonista; colado ao herói, o espectador imerge na trama.

O drama moderno, por sua vez, se vale de variados recursos cênicos narrativos, que se

caracterizam pela assunção da teatralidade, e visam a ruptura com a ilusão do palco dramático. O princípio dramático se mostra interrompido, problematizado, cada vez que um elemento cênico se revela, cada vez que o teatro se apresenta enquanto tal, quebrando com a lógica do drama fechado. As brechas no mecanismo dramático rompem com a ficcionalidade irrestrita e expulsam o espectador da vivência interior da obra, lançando-o de volta à própria consciência, convidando-o a desempenhar um ato propriamente estético, reflexivo.

“Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente da minha visão, de meu saber, de meu desejo, de meu sentimento. [...] A atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nós mesmos, quando estamos no nosso próprio lugar, fora da pessoa que sofre, quando damos forma e acabamento ao material recolhido mediante a nossa identificação com o outro” (Bakhtin, 1992, p. 45-6).

Esses movimentos de ir e vir do espectador – que, por empatia com o protagonista, adentra no interior da obra ficcional, e, ante as interrupções da lógica dramática operadas pelos recursos cênicos narrativos (épicos), se distancia da ação dramática, e retorna à própria consciência para empreender um ato propriamente autoral e analítico – caracterizam o efeito estético proposto pelo drama moderno.

Ao contrário daquela teatralidade surgida em consonância com os princípios burgueses, na cena moderna o autor se faz presente, revela as soluções artísticas, expõe os recursos cênicos que utiliza em sua montagem, mostra a sua concepção de teatro, assume posicionamentos críticos, e estimula o espectador a fazer o mesmo.



Efetiva-se, assim, a noção de obra aberta, em que a ambigüidade das opções de linguagem, a multiplicidade de significados que convivem em um mesmo significante, constitui-se em uma das finalidades explícitas da obra, um valor de importância destacada na proposta feita ao espectador. O artista se propõe a:

“Definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambigüidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem, contudo, deixar de ser “obra”. Entende-se por “obra” um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (Eco, 2005, p. 23).

As alterações no modo de compreender a vida social – que não podia mais ficar restrita às questões de âmbito privado, como era característica do drama burguês, mas queria ampliar-se para a dimensão pública dos acontecimentos – se efetivam em tensão com as alterações formais propostas pelo drama moderno. A abordagem social das temáticas quebra necessariamente com a linearidade própria ao princípio dramático, pois a trama não está mais circunscrita a uma abordagem fechada, psicológica, intersubjetiva dos fatos. O que desmonta com o mecanismo de causa e consequência que faz avançar “com naturalidade” as situações, provocando interrupções na corrente dramática, gerando brechas, espaços de análise. A teatralidade assumida rompe com a ilusão do mundo-palco, propondo que o espectador se distancie da ficcionalidade, se descole da pele do herói e retorne à própria consciência. A cena moderna não inviabiliza, pois, a identificação do espectador com o protagonista, mas quer impedir que a empatia e o mergulho no universo ficcional se dêem de maneira abandonada, sem retorno reflexivo.

A recepção tátil

Peço licença para fazer aqui uma breve digressão, de maneira que possamos nos aproximar da idéia de recepção tátil, tal como definida por Walter Benjamin (1993), e, em seguida, retornarmos ao fio analítico acerca das alterações históricas na compreensão do ato proposto ao espectador teatral. Os vislumbres benjaminianos acerca das mudanças na perceptividade, que se operam em diálogo com a ampliação no campo de atuação da arte, podem abrir possibilidades de análise das transições efetivadas pelo teatro pós-dramático (Lehmann, 2007). E possibilitam ressaltar, especialmente, como a teatralidade recente se estabelece em tensão com (e por recusa a) os princípios estéticos do drama.

Diante de uma pintura de Cézanne, em relato de visita a uma exposição de arte, em 1926, Benjamin, em seu “Diário de Moscou”, descreve o modo distinto com que se relaciona com a obra desse artista francês. O que se constitui em rastro importante para pensarmos as mudanças na recepção artística desde os primeiros lances da modernidade, e, em seguida, nos aproximarmos de suas reverberações na contemporaneidade.

“Olhando para um quadro extraordinariamente belo de Cézanne, ocorreu-me como é errado, até linguisticamente, falar-se de “empatia”. Pareceu-me que compreender um quadro – até onde isso se dá – não se trata, de maneira alguma, de penetrar em seu espaço, mas, muito mais, do avanço deste espaço – ou de pontos bem determinados e diferenciados dele – sobre nós. Ele se abre para nós em seus cantos e ângulos nos quais acreditamos localizar experiências cruciais do passado; há algo de inexplicavelmente familiar nesses pontos” (Benjamin, 1989, p. 53).

A descrição da experiência diante do quadro de Cézanne, e a forma particular com que Benjamin se relacionou com essa pintura, podem ser melhor compreendidas se recorrermos

a sua definição, estabelecida posteriormente, de recepção tátil. No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 1993), escrito dez anos depois, em 1936, o filósofo estabelece que a recepção tátil se efetiva de modo inverso ao da recepção contemplativa, pois, ao invés de convidar o espectador a mergulhar na estrutura interna da obra, faz imergir o objeto artístico no espectador, atingindo-o organicamente – daí a noção de tátil. O objeto como que avança sobre o indivíduo, toca-lhe o íntimo e, de maneira inesperada, faz surgir conteúdos esquecidos, relacionados com a memória involuntária. O retorno do esquecido, ou do recalcado – em uma acepção psicanalítica que marca também os estudos de Benjamin –, possibilita que restos da história pessoal, associados à história coletiva, venham à tona, prontos para serem elaborados pelo espectador.

A percepção sensível do indivíduo moderno, destaca Benjamin, está premida por uma vivência urbana marcada pelos riscos e choques do cotidiano, pela padronização gestual, pelo consciente assoberbado, e pelo desestímulo à atuação de regiões profundas e sensíveis da psique. Resta-lhe o empobrecimento da experiência e da linguagem. Ameaçado, vigilante, fugidio, voltado para seus interesses privados, o indivíduo se mostra inapto, seja para perceber o olhar que lhe é dirigido, seja para retornar o olhar que lhe é lançado pelos objetos e pelos outros. A razão operacional passa a tomar sempre a frente, calculando e catalogando os acontecimentos, protegendo-lhe de embates físicos e emocionais desagradáveis.

A mudança na percepção inibe a produção de memória (traços mnemônicos inconscientes) e dificulta o acesso freqüente aos conteúdos esquecidos, fundamentais para a elaboração da experiência. A memória, para o filósofo alemão, constitui-se justamente pelos fatos significativos que não foram filtrados pelo consciente e são lançados nas profundezas da psique. Esses conteúdos, ao virem à tona, trazendo imagens do passado, provocam o indivíduo a se debruçar sobre as situações vividas e a chocar os

ovos da experiência, fazendo nascer deles o pensamento crítico.

“Benjamin acredita numa oposição entre a memória e a consciência que é similar à distinção entre memória voluntária e memória involuntária na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Para ambos, a experiência ocorre quando traços mnemônicos inconscientes na memória são despertados, casualmente ou não, por algum acontecimento ou objeto exterior, realizando num instante uma feliz conjunção de significados capaz de modificar o rumo de uma vida, de uma história” (Palhares, 2008, p. 78).

As alterações na percepção solicitariam procedimentos artísticos modificados para provocar a irrupção da memória involuntária. Somente uma recepção distraída, em que o consciente seja surpreendido, pego desatento, poderia se deixar atingir pelo instante significativo em que, na relação com o objeto artístico, o olhar nos é retribuído, nos toca o íntimo, e faz surgir o inadvertido, trazendo à tona experiências cruciais do passado. O encontro com a arte se coloca, desde então, para Benjamin, fundamentalmente vinculado com a proposição e a produção de experiências.

O que indica a necessidade de efetivação de outra forma narrativa, outra abordagem dos fatos e ficcionalidades, que, especialmente, estabeleça contato com os conteúdos inauditos da memória involuntária.

“Essas mutações culturais e históricas são lentas e não seguem mecanismos deterministas, mas elas não podem ser eliminadas por boa vontade ou decisão pessoal. Assim, mesmo que se lamente o desaparecimento das formas tradicionais de contar, o desaparecimento das lembranças compartilhadas e de uma memória coletiva (...), o desaparecimento da escuta paciente e respeitosa dos anciãos, o desenvolvimento capitalista e técnico contemporâneo torna ilusória qualquer volta a essas



formas comunitárias de vida, de lembrança e de narração (formas que são idealizadas com facilidade retrospectivamente). Trata-se muito mais de inventar outras formas de memória e de narração (...)" (Gagnebin, 2008, p. 61).

Benjamin não clama por uma volta nostálgica ao passado, mas saúda outra narrativa, tomada como uma trama de espaço e tempo que se abre como precipício, convidando o espectador a um mergulho em si mesmo e produzindo uma experiência aurática a partir de uma arte não-aurática. Se a experiência aurática da arte tradicional estava calcada no mergulho no interior da obra, a experiência da arte não-aurática implica o espectador no ato artístico, em que a leitura só pode efetivar-se na própria produção do participante, impingido-o a uma atuação efetiva, já que passa necessariamente por suas entranhas.

A imagem mnêmica se constitui de lembranças que surgem espontaneamente, sem a vontade e o controle do sujeito. Trata-se, portanto, de imagens que o indivíduo não escolhe, que não se relacionam com a memória voluntária, o contrário de um processo consciente de rememoração. O que configura outra noção de memória e de sujeito, pois "este não é mais definido antes de tudo por sua atividade consciente, voluntária, mas também por um tipo de atividade passiva, receptiva", e esta receptividade é "interpretada agora não em termos de inércia, mas em termos positivos de disponibilidade atenta" (Gagnebin, 2008, p. 65). Uma compreensão oposta à concepção clássica de um sujeito racional, consciente, soberano, que se vale da memória de maneira voluntária, obediente, pronta para cumprir a única função de registrar, classificar e inventariar o passado.

A falta de lógica a priori estabelecida se relaciona com a noção de uma recepção compreendida como experiência, que se constitui na própria junção/criação dos cacos de narrativa, ou em quaisquer jogos propostos pelo artista e realizados pelo espectador em sua relação com o objeto artístico. O que cria condições para

uma produção radicalmente autoral do espectador, que passa a produzir variados elementos de significação, justapondo-os àqueles propostos pelo autor. Um conjunto de imagens, textos, texturas, sensações, emoções, afetos, mais ou menos definidos, suscitados a partir da escrita do artista, e que, ainda que não façam parte do texto organizado pelo autor, se fazem presentes na leitura do espectador. Cabe a este, ainda, tecer relações e estabelecer sentidos possíveis entre os diversos conteúdos significativos suscitados durante o ato de leitura. Trata-se cada vez menos, nesse caso, de entender o que o autor quer dizer, de uma recepção contemplativa – que, como é característico do princípio dramático, vai, com maior ou menor envolvimento emocional, acompanhando a escrita, compreendendo e estabelecendo associações lógicas –, e, mais, de uma postura atenta e distraída, disponível a criar textos inauditos e sentidos improváveis a partir da proposta do autor.

A inversão receptiva

Se o drama moderno se estrutura como questionamento ao drama burguês, o mesmo se pode compreender com a irrupção da teatralidade recente, que pauta suas invenções na recusa ao princípio dramático, que ainda se mantém nas cenas da vanguarda da primeira metade do século passado. Como vimos, o drama moderno, para efetivar as idas e vindas do espectador – o mergulho no mundo ficcional via identificação com o personagem e o retorno à própria consciência para a efetivação do ato estético – mantém a ação dramática como eixo da cena, calcada na trama que avança a partir de diálogos e da constituição psicológica de personagens. Ainda que essa constituição dramática se efetive no drama moderno com quebras e rupturas freqüentes, evitando o abandono do espectador na corrente da ação, o vetor de leitura mantém-se marcado pela identificação, por colar-se a pele do herói, mesmo que para tecer uma análise crítica em face dos gestos do

protagonista e do contexto histórico-social que determina as atitudes dos personagens. O que não acontece na teatralidade pós-dramática, que, como sugere a própria denominação, refuta o princípio dramático, abandona a “psico-lógica”, e não opera mais prioritariamente por empatia e imersão no universo ficcional criado pelo autor.

No teatro pós-dramático, o que se observa – e são justamente as formulações teóricas de Benjamin acerca da recepção tátil que nos possibilitam essa análise – é uma inversão da relação travada entre espectador e proposta cênica. Se, no princípio estético do drama, que mantém a noção tradicional da obra de arte como síntese representativa do mundo, a constituição do mundo fictício convida o espectador ao mergulho, na teatralidade pós-dramática – que se estrutura não como obra, mas como objeto artístico, que trabalha com a idéia de algo que não está pronto, e que para efetivar-se solicita ampla atuação do espectador – a recepção opera de modo contrário: o objeto artístico é que invade o espectador, atingindo-o em seu íntimo, fazendo surgir sensações, percepções, imagens, entre outras produções, advindas da experiência pessoal do participante. O espectador desempenha o ato de leitura valendo-se, tanto da análise de elementos de significação oriundos do texto cênico proposto pelo autor, quanto de conteúdos outros, percebidos, lembrados e criados durante seu percurso de leitura.

“Experimentar um texto significa que algo está acontecendo com nossa experiência. (...) Quanto mais freqüentes esses momentos durante a leitura, tanto mais se evidencia a interação entre a presença do texto e nossa experiência relegada ao passado” (Iser, 1999, p. 34).

O movimento do espectador no drama se volta para a interpretação da cena apresentada, em que se debruça sobre a mesma, e tece associações entre fatos históricos, obras artísticas anteriores, acepções teóricas, momentos vividos,

e organiza uma compreensão própria da obra. Nessa operação, o entendimento do que o autor quer dizer, a maneira como vê o mundo e estabelece uma síntese deste, está em primeiro plano. Ante a teatralidade pós-dramática, o espectador opera não *sobre*, mas *a partir* da proposta do autor – ou mesmo *para além* dessa proposta –, e o que concebe, ainda que se dê em relação com o texto cênico, se constitui em face da impossibilidade de executar a tarefa de entender o que o autor quer dizer, pois não há uma síntese a ser desvendada, mas lances sensoriais, imaginativos e analíticos a serem desempenhados. A ludicidade está fortemente presente no movimento proposto ao espectador. O que advém, portanto, com o desaparecimento da ilusão dramática, como aponta Benjamin na epígrafe que abre este texto, é um crescimento considerável de possibilidades com as quais podemos jogar.

“Uma poética da compreensão é substituída por uma poética da atenção que armazena o estímulo e o mantém na pré-consciência; que lhe possibilita uma inscrição efêmera no aparelho perceptivo sem permitir que ele se dissipe num ato de compreensão: um rastro de memória ao invés de consciência, a compreensão fica adiada” (Lehmann, 2007b, p. 146).

Em sua relação com a cena pós-dramática, o espectador não encontra orientação de leitura a seguir, que lhe indique pistas para o entendimento da obra e do mundo. De modo que, acompanhando o direcionamento do autor, possa tecer relações racionais, associações lógicas e fechar interpretações. A frustração marca esse movimento de leitura na proposta não dramática, e, ao mesmo tempo, o estímulo à concepção de percursos próprios, em sua relação com o texto cênico e na relação deste com a vida social. Além do que, conteúdos significativos postos em jogo surgem de maneira surpreendente, inadvertida, pois advindos e inventados pelo próprio leitor durante o ato. O espectador não se pergunta “o que isto quer



dizer?”, mas sim “o que está acontecendo comigo?”, o que lhe solicita disponibilidade para participar de um jogo que se apresenta de modo inesperado e sem uma seqüência preestabelecida, porque se propõe como experiência, e, enquanto tal, só se efetiva plenamente se o próprio espectador se dispuser a constituí-lo enquanto joga.

A atitude autoral proposta ao espectador pelo drama moderno se vê radicalizada na cena pós-dramática, já que o ato de leitura, para se

constituir, a partir de então, solicita uma atitude francamente artística do espectador – tomado como atuante –, que define o próprio percurso de sua leitura, em função da seleção e elaboração dos variados elementos de significação com os quais se relaciona. Tanto os propostos pelo autor, quanto os que lhe surgem inadvertidamente ou que inventa durante o percurso. A concepção de leitura se aproxima amplamente da própria operação de escrita.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1991.
- _____. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- DIDEROT, Denis. *Discurso Sobre a Poesia Dramática*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin: memória, história e narrativa”. In: *Mente, Cérebro e Filosofia*. São Paulo, Duetto, n. 7, p. 59-67, 2008.
- GASCHÉ, Rodolphe. “Digressões Objetivas. Sobre alguns Temas Kantianos em ‘A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica’”. In: BENJAMIN, Andrew & OSBORNE, Peter (Orgs.). *A Filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
- ISER, Wolfgang. *Uma Teoria do Efeito Estético*. Vol. 1. São Paulo, 34, 1996.
- _____. *Uma Teoria do Efeito Estético*. Vol. 2. São Paulo, 34, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- _____. “Motivos para desejar uma arte na não-compreensão”. In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, UDESC, n. 9, p. 141-52, 2007b.
- LENZ, Jakob Michael Reinhold. *Notas Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.